

FACULDADE DE DIREITO DE VITÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO

REINALDO DE SOUZA PADILHA FILHO

AS ATIVIDADES DE *STREAMING* E AS *CREATIVE COMMONS* NA HARMONIZAÇÃO ENTRE PROTEÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS E O ACESSO À INFORMAÇÃO

VITÓRIA
2017

REINALDO DE SOUZA PADILHA FILHO

AS ATIVIDADES DE *STREAMING* E AS *CREATIVE COMMONS* NA HARMONIZAÇÃO ENTRE PROTEÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS E O ACESSO À INFORMAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Direito da Faculdade de Direito de Vitória
– FDV, como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Direito.

Orientador: Professor Bruno Costa Teixeira.

VITÓRIA
2017

REINALDO DE SOUZA PADILHA FILHO

AS ATIVIDADES DE *STREAMING* E AS *CREATIVE COMMONS* NA HARMONIZAÇÃO ENTRE PROTEÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS E O ACESSO À INFORMAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Direito da Faculdade de Direito de Vitória – FDV, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Direito.

Aprovado em ____ de dezembro de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profº Bruno Costa Teixeira
Faculdade de Direito de Vitória
Orientador

Profº _____
Faculdade de Direito de Vitória

Profº _____
Faculdade de Direito de Vitória

RESUMO

Busca-se, por meio deste trabalho, analisar como que uma proteção muito restritiva dos direitos autorais pode prejudicar tanto a sociedade, em relação ao direito de acesso à cultura, quanto o próprio autor, no que diz respeito à sua liberdade de disposição e compartilhamento de sua obra. Busca-se também entender como que as ideias de atividades de *streaming* e de *creative commons* podem contribuir para a harmonizar a proteção dos direitos do autor com a construção de um ambiente de criações mais colaborativo.

Palavras-chave: Proteção dos direitos autorais; *Creative commons*; Atividades de *streaming*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	05
1 ASPECTOS GERAIS ACERCA DOS DIREITOS AUTORAIS.....	8
2 DOMÍNIO PÚBLICO.....	12
3 AS LICENÇAS COLABORATIVAS <i>CREATIVE COMMONS</i>.....	16
4 ATIVIDADES DE <i>STREAMING</i>.....	21
4.1 CARACTERÍSTICAS DAS ATIVIDADES DE <i>STREAMING</i>	22
4.2 ASPECTOS CRÍTICOS DO <i>STREAMING</i>	26
4.2.1 Alto custo estrutural.....	26
4.2.2 Conectividade.....	28
4.2.3 Transparência.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
REFERÊNCIAS.....	39

INTRODUÇÃO

Com o advento da globalização, no início do século XX, a quantidade de informação produzida cresceu exponencialmente. Se, até então, apenas os mais abastados economicamente detinham os equipamentos necessários para produzir conteúdo, na contemporaneidade se tem uma maior facilidade para que os indivíduos expressem sua capacidade criativa. Assim, aqueles que antes só poderiam ser consumidores de conteúdo, hoje também podem produzi-lo.

O principal responsável por essa mudança de paradigma é o avanço tecnológico, que promoveu um intenso compartilhamento de informações, de forma quase que instantânea. O surgimento da internet, além dos equipamentos eletrônicos e sua infinidade de *softwares*, fez com que toda espécie de conteúdo pudesse ser publicada, copiada ou compartilhada por todo o globo.

Essa conjuntura tecnológica permeia e integra a sociedade de forma que já se configura como um elemento cultural.

Por outro lado, a dinamicidade do sistema contemporâneo de compartilhamento de informações dificulta a tarefa de controlar aquilo que deve ou não deve ser compartilhado, e é nesse sentido que se torna relevante um aprofundamento nos estudos da proteção dos direitos de autor.

Uma legislação que impõe medidas rígidas para punir o compartilhamento de informações impede, não só o direito da sociedade de acesso à cultura, mas também o direito do autor de exercer a livre expressão. Tal contexto obsta a apropriação de recursos sonoros, audiovisuais ou literários por obras caseiras, representando, assim, um obstáculo para a produção de novos conteúdos, e para a criatividade, representando uma barreira para a manifestação cultural.

Dessa forma, a legislação se apresenta como retrógrada e faz com que, tanto o criador como o consumidor de conteúdo se encontrem em uma situação de insegurança jurídica.

Assim, o presente trabalho pretende responder ao seguinte questionamento: como a flexibilização da proteção aos direitos autorais pode ser benéfica simultaneamente para os criadores e consumidores de conteúdo criativo?

Diante disso, defende-se a hipótese de que uma legislação mais flexível tem maior aptidão para acompanhar o cenário contemporâneo de produção sociocultural. Isso ocorre porque uma obra muito compartilhada torna-se conhecida, permitindo acesso à cultura por parte da sociedade, e reconhecimento de seu autor e de suas demais obras. Em rigor, o entendimento é de que é possível a coexistência entre os direitos do autor e o direito do acesso à cultura.

Para a confecção do presente trabalho, se faz necessária a abordagem de conceitos fundamentais acerca dos direitos autorais, tais como sua origem, seus componentes, modos de transmissão, e sua conceituação. Para tanto, emprega-se primordialmente os entendimentos trazidos por Sérgio Branco e por Pedro Paranaguá. Mais adiante, quando a temática do estudo envolver as atividades de *streaming*, a principal base teórica será de Pedro Augusto Francisco.

A metodologia adotada no presente estudo, e que melhor se enquadra para conduzir a pesquisa, é o método dialético, nos termos propostos por Aloísio Krohling.¹ Inicialmente, será verificada uma tese acerca da conjuntura contemporânea acerca dos direitos autorais. Num segundo momento, será apontada uma antítese em relação a esse cenário, buscando apresentar alternativas a ele. Por fim, será elaborada uma síntese pela comparação dos pontos anteriores, possibilitando uma análise mais ampla.

Nos primeiros capítulos deste estudo será realizada uma análise acerca dos aspectos mais relevantes da proteção autoral, considerados fundamentais para o prosseguimento da temática. Em tal momento, serão abordadas as características básicas dos direitos autorais de acordo com a Lei de Direitos Autorais – LDA, número

¹ KROHLING, Aloísio. **Justiça e libertação**: a dialética dos direitos fundamentais. Curitiba: Editora CRV, 2009.

9.610/1998. No decorrer destes capítulos, também serão apontados os pontos controversos relacionados à proteção dos direitos de autor.

Por conseguinte, tem-se como objetivo apresentar meios alternativos para que a proteção dos direitos do autor possa coexistir com o direito social do acesso à cultura, sem que isso represente a violação da legislação brasileira de proteção de direitos autorais.

Por fim, será realizada uma análise crítica acerca dos métodos alternativos de proteção autoral, tomando em consideração o seu potencial de beneficiar e respeitar os respectivos direitos dos autores e dos consumidores de conteúdo criativo.

1 ASPECTOS GERAIS ACERCA DOS DIREITOS AUTORAIS

Contemporaneamente, há um ramo do Direito que se dedica à proteção dos direitos referentes à propriedade intelectual, dentro do qual são abarcados, tanto os direitos autorais, como os direitos de propriedade industrial.

A preocupação em se criar medidas protecionistas em relação à propriedade intelectual é algo que surge de forma mais incisiva com a invenção da imprensa e que se aprimorou cada vez mais com os avanços tecnológicos e mudança nos costumes sociais. Acontece que, desde a Grécia Antiga, a prática do plágio já era malvista, fazendo com que aquele que o cometesse fosse alvo de reprovação pela opinião pública, sendo esta a única forma de sanção à prática.²

Após o surgimento da imprensa no século XV, a cópia de obras literárias e científicas tornou-se algo muito mais recorrente, e, como consequência, gerou um cenário em que os copiadores recebiam mais dinheiro que os autores das obras originais.³ Assim surge a necessidade de se proteger os direitos desses autores, de modo que a proteção de direitos intelectuais têm seu berço justamente na proteção patrimonial, tendo o objetivo maior de proteger as economias do autor e não de sua obra em si.

Relevante destacar que, apesar disso, a parte patrimonial é apenas uma das facetas que compõem os direitos do autor. A bipartição, trazida inclusive pela Lei número 9.610/94, a Lei de Direitos Autorais – LDA, divide os direitos de autor em: direitos morais e direitos patrimoniais. A doutrina, de forma geral, consente em dizer que os direitos autorais têm natureza *sui generis* por conta da bipartição: direitos morais e direitos patrimoniais do autor.

Quando se fala dos direitos morais do autor, refere-se à relação deste com a composição, exposição e com a titulação de sua obra. Em outras palavras, os direitos morais dizem respeito à relação pessoal, íntima e de subjetividade que o autor tem

² PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009, p. 13-14.

³ VIANNA, Túlio Lima, **A ideologia da Propriedade Intelectual**. 2005, p. 2.

com sua criação. Tais direitos estão identificados no capítulo II da LDA. Merecem destaque, nesse sentido, os artigos 24 e 27, da LDA:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

[...]

Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.⁴

Enquanto o artigo 24 estabelece objetivamente os direitos morais do autor, o artigo 27 prevê a sua inalienabilidade e irrenunciabilidade. Dessa forma, tem-se que os direitos morais do autor são inerentes ao mesmo, e justamente por esse caráter personalíssimo que eles não podem sequer serem transmitidos para seus herdeiros, estes que poderão apenas “promover a defesa dos direitos morais do autor quanto as hipóteses assinaladas, [...] já que os direitos morais são intransferíveis”.⁵

Já os direitos patrimoniais estão relacionados ao monopólio da exploração econômica da obra. Para Paranaguá e Branco, os direitos patrimoniais “[...] regulam o exercício do poder econômico do autor sobre a utilização de sua obra por terceiros”. Eles representam a garantia do autor ou do titular a explorar economicamente uma obra. Chama-se a atenção para os artigos 28 e 29 da LDA:

⁴ BRASIL. **Lei Nº 9.610 - Lei de Direitos Autorais**, promulgada em 19 de fevereiro de 1998.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 28 abr. 2017.

⁵ FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Direitos autorais em reforma**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011, p. 73.

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

[...]

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra.⁶

Apesar de o artigo 28 prever a exclusividade do autor em explorar a sua criação, o *caput* do artigo 29 faz referência à capacidade de terceiros explorarem economicamente a obra, desde que tenham a prévia e expressa autorização autor. Ou seja, ainda que apenas o autor, como pessoa física, seja detentor de inteligência e de capacidade criativa para a concepção de obras protegidas, é possível que um terceiro, pessoa física ou jurídica, tenha legitimidade para explorar os direitos provenientes dessas criações. Esses passarão a ser os titulares.

Insta ressaltar que o termo “criações de espírito” está presente no *caput* do artigo 7, da Lei dos Direitos Autorais, prescrevendo que “São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”.⁷

Entende-se como criações de espírito aquelas provenientes da capacidade criativa do ser humano, cuja criação advém das ideias de um indivíduo. Cabe ressaltar que as ideias, por si só, não são objeto de proteção da LDA. É por essa razão que “é preciso dar sustentáculo exterior, compreensível, mesmo que transitório, a fim de que sobre ele possa incidir proteção legal”.⁸ Em outras palavras, a proteção das obras se dá somente no momento em que essas são materializadas, quando são expressas fisicamente.

⁶ BRASIL. **Lei Nº 9.610 - Lei de Direitos Autorais**, promulgada em 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 28 abr. 2017.

⁷ BRASIL. **Lei Nº 9.610 - Lei de Direitos Autorais**, promulgada em 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 28 abr. 2017.

⁸ RIBEIRO, Adriano Claudio Pires. **O Direito de Autor nos Programas de Televisão**. São Paulo: Memória Jurídica, 2006, p. 78.

No que tange à titularidade, ainda que a pessoa física seja para sempre a autora da obra, o titular legitimado a exercer os direitos sobre esta pode ser uma pessoa jurídica ou física distinta do autor.⁹ Situação essa que é bastante comum, vista a facilidade na divulgação e nas vendas dessas obras quando são realizadas pelas editoras, nos casos de livros, ou das gravadoras, nos casos de músicas, ou ainda das produtoras nos casos de obras cinematográficas.

Por conta disso, é possível afirmar que o amparo ao direito patrimonial do autor irá proteger primordialmente o direito daqueles que detém titularidade de uma obra.

Verifica-se, então, a importância da distinção entre os conceitos de autoria e titularidade, para se demonstrar que uma proteção exacerbada dos direitos autorais patrimoniais tem como objeto de tutela sobretudo o patrimônio das empresas titulares dos direitos de autor, e não aqueles dos criadores.

Essa situação, vista como, no mínimo, desproporcional, ainda se agrava devido à extensão dos direitos patrimoniais do autor conferida pelo artigo 41 da LDA, que estende o direito de exploração de determinadas obras, pelos descendentes ou titulares, sendo necessário mais 70 anos após a morte de seu autor para que a criação caia em domínio público.

⁹ PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009, p. 39.

2 DOMÍNIO PÚBLICO

É relevante ressaltar que o domínio público guarda intrínseca relação com os já mencionados direitos patrimoniais do autor. No que diz respeito aos direitos patrimoniais que circundam determinada obra, o ingresso da mesma no domínio público representa o momento em que tais direitos pecuniários se extinguem. Isso significa que, quando da entrada de uma obra no domínio público, aquele direito de utilizar e fruir da obra até então protegida não é mais exclusividade de seu autor ou titular.¹⁰

Uma vez no domínio público, as obras podem ser reproduzidas e exploradas livremente, tanto por pessoas físicas quanto por pessoas jurídicas, sem a necessidade de permissão de seu autor ou titular. Isso possibilita que ela seja copiada, reeditada, traduzida, adaptada e transformada, independente de autorização.¹¹

Por outro lado, os direitos morais subsistem quando sua obra cai em domínio público. Assim, diferentemente dos direitos patrimoniais, a relação pessoal e subjetiva do autor para com sua criação é personalíssima e inalienável,¹² e, por isso mesmo, deve ser protegida e preservada. Tal ideia se ampara no artigo 24 da LDA, que determina ao Estado o dever de proteger a autoria da obra e a integridade do legado do autor.

Nesse sentido, tem-se uma expressa vedação da transmissão da autoria, justamente por conta de seu caráter intransmissível e irrenunciável, que também se estende no âmbito do domínio público. Assim, o nome do autor não pode ser desassociado de sua obra, devendo permanecer a ela vinculado.¹³

¹⁰ BRASIL. **Lei Nº 9.610 - Lei de Direitos Autorais**, promulgada em 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 28 abr. 2017.

¹¹ BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p. 58.

¹² BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p. 43

¹³ BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p. 188.

A proteção dos direitos morais do autor, nessas situações, faz com que as obras que entram em domínio público só possam ser exploradas economicamente quando, a partir delas, são criados novos conteúdos por meio de transformações e adaptações da obra original, não bastando a mera reprodução da mesma.¹⁴ A esse novo conteúdo se dá o nome de obra derivada.

Obra derivada, desta forma, é aquela em que o novo autor busca inspiração em uma obra anterior, modificando-a e readequando-a, para fazer surgir uma nova criação.¹⁵ Importar observar que a criação de qualquer obra envolve uma série de inspirações anteriores e experiências socioculturais, de forma que, independente da vontade do autor, a sua obra terá como base, ainda que em proporções ínfimas, obras pré-existent.

Ademais, as obras derivadas trazem um importante efeito legal quando realizadas diante do domínio público: como uma obra original não pode ser meramente reproduzida por conta da preservação de sua autoria, a criação de novas obras, que a utilizaram como inspiração, faz surgir para seu autor direitos autorais sobre sua própria obra derivada. Dito de outra forma, quem cria obra derivada torna-se detentor dos direitos autorais sobre a nova obra. Ressalta-se, aqui, que o surgimento de tais direitos diz respeito aos pontos inovadores, tais como a tradução, a adaptação, a dublagem e a reedição.

Dado o exposto até então, tem-se que o domínio público funciona como uma permissão no sentido de que a sociedade utilize e usufrua, economicamente ou não, de obras cuja exploração não é mais exclusiva de seus autores ou titulares originais e que, devido a isso, não dependem de permissão prévia do autor ou do titular.¹⁶

Constata-se, assim, que o domínio público representa um benefício para a sociedade, visto que um número muito maior de pessoas é amparado com o acesso à informação

¹⁴ PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009, p. 45.

¹⁵ CREATIVE COMMONS. **Legal Code**. Disponível em: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/br/legalcode>>. Acesso em: 27 out. 2017.

¹⁶ BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p. 58.

e com a produção de novos conhecimentos a partir de uma obra não protegida por direitos patrimoniais do autor. No entanto, tal benefício encontra empecilho no tempo que é necessário percorrer para que determinada obra ingresse no domínio público.¹⁷

O artigo 41 da LDA prescreve que “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.”¹⁸ Ou seja, se os direitos de exploração de uma obra já são restritos ao autor durante todo o seu tempo de vida, a Lei de Direitos Autorais permite que os mesmos direitos sejam garantidos aos descendentes e titulares, com exclusividade, por mais 70 anos após o falecimento do autor.

Logo, de um lado tem-se o domínio público favorecendo o acesso à informação, o direito à cultura e à liberdade de expressão. Mas de outro, a própria extensão dos direitos do autor corre em desfavor a tais princípios, uma vez que restringem o usufruto de uma obra ao seu autor ou a seu titular em detrimento dos direitos da sociedade.¹⁹

Em um primeiro momento, é possível argumentar que uma estrita proteção dos direitos autorais permite que os autores se sintam inspirados e motivados a produzirem novas obras. No entanto, se essa proteção ocorrer de maneira exagerada e incisiva, é possível que o próprio autor seja prejudicado.

Ademais, a questão da motivação para a criação de conteúdo se mostra inconsistente, porque há incertezas quanto à real necessidade de se prolongar os direitos autorais sobre uma obra por um período tão grande de tempo, mesmo após a morte de seus detentores.²⁰ Além disso, como já exposto, o autor pode ceder o direito de exploração econômica de sua criação para um titular, direito este que subsistirá por mais 70 anos após a morte de seu autor original.

¹⁷ Ibidem, p. 86.

¹⁸ BRASIL. **Lei número 9.610** – Lei de Direitos Autorais, promulgada em 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 28 abr. 2017.

¹⁹ PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009, p. 57.

²⁰ BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p. 88.

Prolongar tais direitos acentua a problemática anteriormente citada. Quando a LDA, na forma em que se apresenta, protege primordialmente o direito patrimonial das empresas em relação a uma obra, esta é beneficiada em detrimento da sociedade e do próprio autor.

Com isso, tem-se que não só a sociedade é prejudicada com a atual rigidez da LDA, mas também o próprio autor. Isso já é de sabença dos artistas, tais como Gilberto Gil que, acerca do tema, escreve:

Devemos também enfrentar a vulnerabilidade dos criadores frente ao abuso de poder econômico do investidor, que se reflete, por vezes, em certas formas de contrato, de licenciamento ou cessão dos direitos sobre sua obra para que ela seja reproduzida, veiculada, distribuída ou comunicada ao público.²¹

Em outras palavras, quando o autor está diante de uma empresa investidora, este encontra vulnerabilidade diante da discrepância econômica entre ambos. Situação essa que se agrava quando aquele depende desta para a distribuição e reprodução de sua obra. Consequentemente, a investidora torna-se melhor remunerada que o próprio autor, além da garantia de continuar explorando tal criação por mais 70 anos após a morte deste.

Entende-se, portanto, que o excesso de proteção não é um fator benéfico para o autor, mas tampouco para a sociedade. Esta terá seu direito de acesso à cultura suprimido enquanto a extensão dos direitos autorais sobrepuser o domínio público. Segundo Sérgio Branco²², “quanto mais extenso o domínio público, maior o manancial para a (re)criação livre”.

²¹ GIL, Gilberto. **A importância dos direitos autorais**. Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=154&page=1&id_type=3>. Acesso em: 26 maio 2015.

²² BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p. 57.

3 AS LICENÇAS COLABORATIVAS *CREATIVE COMMONS*

Como exposto nos capítulos anteriores, percebe-se que, no Brasil, há uma legislação que protege excessivamente os direitos patrimoniais do autor. A consequência direta disso é uma proteção que beneficia grandes editoras, gravadoras e produtoras em detrimento do próprio autor e do acesso à cultura. Conjuntamente, tem-se a ideia de que, para a criação de qualquer obra, busca-se inspirações em outras criações pré-existentes.

Assim, inicia-se o presente capítulo com o seguinte questionamento: se invariavelmente qualquer criação tem influência, direta ou indiretamente, de obras anteriores, então qual o sentido de se proteger os direitos autorais de maneira tão restritiva?

É possível dizer que, por conta da legislação vigente no Brasil para a proteção de direitos autorais, existe uma série de barreiras burocráticas que o autor precisa enfrentar no momento de compartilhar e dispor de sua obra. Em relação a esse tema, o autor Lawrence Lessig ensina:

Logo no momento em que as tecnologias relacionadas com a internet impulsionaram oportunidades para criação colaborativa e o compartilhamento de informações, as incertezas quanto às permissões representam obstáculos à concretização dessa colaboração.²³

A partir disso, pode-se entender que, apesar de a internet ter proporcionado um terreno fértil para o surgimento de uma criatividade colaborativa, as incertezas que circundam as permissões que os autores têm em relação às suas obras interfere diretamente na efetivação dessa colaboração.

Uma lei de direitos autorais que não consegue acompanhar a celeridade das transformações socioculturais, principalmente em relação à internet, desfavorece a liberdade do autor em dispor e compartilhar de suas obras da maneira que bem

²³ Tradução livre. Texto original: “*Thus just at the moment that internet Technologies explode the opportunities for collaborative creativity and the sharing of knowledge, uncertainty over permissions interferes with that collaboration*”. LESSIG, Lawrence. **CC in Review**: Lawrence Lessig on How it All Began. Disponível em: <<https://creativecommons.org/weblog/entry/5668>>. Acesso em: 27 out. 2017.

entender. Dessa forma, tais entraves burocráticos além de prejudicarem a divulgação dos trabalhos dos autores, ainda impedem que a sociedade possa aprimorar o seu desenvolvimento cultural.

O que se pode refletir é que o aparato estatal teria uma maior preocupação em proteger empresariado, vez que estes são os reais beneficiados com a atual legislação de proteção de direitos autorais.²⁴

Acerca deste tema, Steve Jobs, falecido diretor executivo da *Apple Inc.*, relata sua experiência com a venda de músicas na plataforma de reprodução de áudio chamada *Itunes*.²⁵ O empresário aponta sua insatisfação com as exigências das grandes companhias de música para proteger seus direitos autorais sobre as obras que seriam reproduzidas.

O primeiro problema apontado por Jobs é o custo para se manter essa proteção era alto, visto que muitos usuários buscavam maneiras de desbloquear os segredos do sistema para permitir que as músicas pudessem ser compartilhadas livremente. Ressalta, ainda, que outro problema estava no fato de que estas mesmas empresas que exigiam forte proteção às suas músicas, vendiam-nas separadamente em CD's, estes que podem ser facilmente copiados.

O empresário finaliza seu artigo com a seguinte indagação:

Então se as companhias de música estão vendendo mais de 90% de suas músicas sem proteção, em que eles se beneficiam em vender uma pequena porcentagem de suas músicas sujeitas ao sistema de proteção? Parece não ter nenhuma.²⁶

²⁴ Tradução livre. Texto original: "*The consequence is that we are less and less a free culture, more and more a permission culture*". LESSIG, Lawrence. **Free Culture**: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity. New York: The Penguin Press, 2004, p. 8. Disponível em: <<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2017.

²⁵ JOBS, Steven. **Thoughts on Music**. 2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080107121341/http://www.apple.com/hotnews/thoughtsonmusic>>. Acesso em: 27 out. 2017.

²⁶ Tradução livre. Texto original: "*So if the music companies are selling over 90 percent of their music DRM-free, what benefits do they get from selling the remaining small percentage of their music encumbered with a DRM system? There appear to be none*". JOBS, Steven. **Thoughts on Music**. 2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080107121341/http://www.apple.com/hotnews/thoughtsonmusic>>. Acesso em: 27 out. 2017.

O caso supracitado contribui para o entendimento de que a proteção dos direitos autorais está mais direcionada para a proteção patrimonial das grandes empresas que dos direitos do próprio autor. Ainda que o autor se beneficie pela venda da titularidade de suas obras, no fim, os reais beneficiários são as grandes empresas adquirentes de tais direitos.

É preciso compreender, no entanto, que a alteração de toda uma legislação de proteção aos direitos autorais representaria uma ruptura no sistema jurídico subjacente.²⁷ Entende-se que esta não seria uma forma proporcional de resolver as questões em torno dos direitos do autor, mostrando-se necessária a escolha de caminhos que permitam conjugar uma proteção dos direitos autorais com a garantia ao acesso à cultura.

É nesse sentido que surgem as licenças das *Creative Commons*, como uma alternativa para se superar esse modelo anacrônico trazido pela legislação brasileira.

As *Creative Commons* podem ser identificados como licenças padronizadas para se atribuir autorizações, tanto de direitos de autor como direito de conexos, abrangendo desde os criadores individuais, até as grandes empresas.²⁸ Isso significa que tais instrumentos representam uma maior adaptabilidade da proteção aos direitos do autor, principalmente em relação à sua liberdade em compartilhar e dispor de suas criações.

O objetivo em se utilizar as *Creative Commons* é uma atuação conjunta com o atual sistema jurídico vigente e não uma oposição ou eventual ruptura com o mesmo.²⁹ Assim, o que se pretende é uma superação do modelo anacrônico de proteção dos direitos autorais, de modo que o autor aproxime os consumidores de sua obra, além de permitir a liberdade de expressão e informação.

²⁷ BRANCO, Sérgio; BRITTO, Walter. **O que é *Creative Commons*?** Novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013, p. 78-79.

²⁸ CREATIVE COMMONS. **Sobre as licenças.** Disponível em: <<https://br.creativecommons.org/licencas/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

²⁹ BRANCO, Sérgio; BRITTO, Walter. **O que é *Creative Commons*?** Novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013, p. 78.

Por meio de tais licenças, os autores podem estipular a maneira que sua obra pode ser utilizada, delimitando os termos desta autorização³⁰. Neste íterim, o autor tem mais liberdade no uso de sua obra, sendo possível que ele autorize o livre compartilhamento da mesma, fazendo que sua criação alcance um grande número de pessoas, e, conseqüentemente, torne o seu nome mais conhecido, independente da utilização de meios burocráticos. Isso contribui para o acesso à informação, além do acesso à cultura.

Tais licenças, portanto, representam um caminho mais harmônico entre a proteção dos direitos autorais e a realidade sociocultural trazida pelo advento da internet. Permitem, assim, o compartilhamento de obras, fazendo com que a sociedade possa ter acesso a tal criação, possibilitando maior acesso à cultura e maior divulgação dos trabalhos do autor. Tudo isso sem que haja qualquer desrespeito aos direitos do autor.

Isso corrobora com a construção de um espaço cultural mais democrático, livre e solidário, incentivando, assim, o desenvolvimento de criações intelectuais colaborativas e, por consequência, ampliando e disseminando o patrimônio cultural comum.³¹

No entanto, ainda que as licenças *Creative Commons* representem uma alternativa viável para uma maior adaptabilidade entre proteção dos direitos autorais e garantia ao acesso à cultura, tal sistema, por si só, não é suficiente para a construção de um ambiente criativo integralmente livre. O motivo para tanto pode ser encontrado dentre as próprias licenças apresentadas pelas *Creative Commons*.

Inicialmente, chama-se atenção para a licença “CC0”, que o autor escolhe quando pretende renunciar a todos os seus direitos relativos a uma criação³². No entanto, como já exposto no presente trabalho, os direitos morais do autor são personalíssimos, portanto inerentes ao mesmo e, conseqüentemente, irrenunciáveis.

³⁰ Ibidem, p. 7.

³¹ Ibidem, pp. 108-130.

³² CREATIVE COMMONS. **CC0**. Disponível em: <<https://creativecommons.org/choose/zero/>>. Acesso em: 26 out. 2017.

Dessa forma, ao se entender que a referida licença não foi adaptada ao ordenamento jurídico brasileiro, inviável, portanto, a sua utilização no Brasil.³³

Ademais, destacam-se as licenças “CC-ND” e “CC-NC”. A primeira prevê o livre compartilhamento, porém veda a transformação da obra, de forma que a criação do autor pode ser difundida mas não modificada.³⁴ Em que pese a segunda licença, esta prevê a vedação do uso comercial da obra licenciada.³⁵

Essas últimas duas licenças identificam-se como as mais restritivas e, como consequência, trazem um conflito com as próprias finalidades das *Creative Commons*. As referidas licenças, assim como uma legislação muito restritiva, impedem que o autor tenha seu trabalho melhorado, recriado ou modificado, uma vez que vão de encontro a uma construção colaborativa de um espaço cultural democrático.³⁶

Ante o exposto, verifica-se que as licenças das *Creative Commons* representam importante alternativa para a atual legislação de direitos autorais, garantindo ao autor maior liberdade de escolha sobre a maneira que irá dispor de sua obra, sem que isso represente uma ruptura com o ordenamento jurídico brasileiro. Pode-se concluir, no entanto, que as *Creative Commons*, por si só, não são suficientes para a construção de um ambiente criativo e colaborativo que permita acesso à cultura.

³³ SILVA, Laurinha Campos de Almeida. **Uma Análise das *Creative Commons* na Perspectiva de incentivo à Criatividade e à Difusão de Bens Culturais**. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Direito. Faculdade de Direito de Vitória, 2016, p. 37.

³⁴ CREATIVE COMMONS. **Atribuição sem derivações 4.0 internacional**. Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.pt_BR>. Acesso em: 25 out. 2017.

³⁵ CREATIVE COMMONS. **Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional**. Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.pt_BR>. Acesso em: 25 out. 2017.

³⁶ SILVA, Laurinha Campos de Almeida. **Uma Análise das *Creative Commons* na Perspectiva de incentivo à Criatividade e à Difusão de Bens Culturais**. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Direito. Faculdade de Direito de Vitória, 2016, p. 36.

4 ATIVIDADES DE *STREAMING*

Como já exposto no presente trabalho, o atual cenário, trazido pelo avanço da internet e pelo crescente desenvolvimento tecnológico permite o célere e dinâmico compartilhamento de informações. Dessa forma, a questão dos direitos autorais no ambiente digital se mostra como assunto pertinente de discussão na medida em que, além dos conteúdos poderem ser compartilhados num ritmo nunca antes visto, a mensagem que um indivíduo envia numa rede social ou por sistema de mensagens instantâneas está sendo exibida para um incontável número de pessoas.³⁷

Por conta da própria arquitetura da rede, o acesso ao conteúdo por via da internet pressupõe a criação de uma cópia do arquivo no computador do usuário, ainda que sua exibição se dê de forma temporária na tela do dispositivo digital.³⁸ E diante desse contexto, surgiu para os criadores de conteúdo uma vasta gama de possibilidades a respeito da divulgação e da distribuição de sua obra, o que tornou tais criações mais acessíveis à sociedade.

Fator relevante para a construção desta conjuntura foi o surgimento de novas plataformas digitais que permitiram maior facilidade na publicação e no compartilhamento dessas novas criações, sejam elas em vídeo, música ou até em textos.

Essas ferramentas ensejam, ainda, uma mudança significativa no que tange à criação e o consumo dessas obras. Se, em um primeiro momento, determinados indivíduos pudessem apenas consumir conteúdo criativo, por meio destas novas plataformas digitais, esses mesmos indivíduos passaram assumir a posição de sujeito ativo na criação de novos conteúdos.³⁹

³⁷ GOULART, Guilherme Damasio; BRUCH, Kelly Lissandra. **Tecnologias da Informação e Comunicação: o ensino do Direito e o papel do professor. Anais do Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade.** Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2015, p. 6. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/congressodireito/anais/2015/7-3.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2017.

³⁸ FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Direitos autorais em reforma.** Rio de Janeiro, FGV Editora, 2011, p. 73.

³⁹ SILVA, Laurinha Campos de Almeida. **Uma Análise das Creative Commons na Perspectiva de incentivo à Criatividade e à Difusão de Bens Culturais.** Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Direito. Faculdade de Direito de Vitória, 2016, p. 16.

É nesse ínterim que surgem atividades de *streaming*, que apresentam novas possibilidades aos autores, permitindo maior flexibilidade na publicação e exposição de sua obra, tudo de maneira mais célere, dinâmico e interativo, de forma a garantir que um maior número de pessoas tenha acesso às suas criações.⁴⁰ Pode-se destacar, dentre as principais plataformas de *streaming*, a *Netflix*⁴¹, o *Youtube*⁴² e o *Spotify*.⁴³

Reitera-se que a legislação brasileira de direitos autorais é anacrônica em relação às mudanças na realidade sociocultural trazidas pelos referidos avanços tecnológicos, mostrando-se, assim, como uma limitação para o acesso à cultura e até à divulgação da obra do próprio autor. Por outro lado, assim como as licenças *Creatives Commons*, as plataformas de *streaming* representam uma alternativa à atual legislação, buscando harmonizar a proteção dos direitos do autor com a garantia de acesso à cultura.

4.1 CARACTERÍSTICAS DAS ATIVIDADE *STREAMING*

O termo *stream*, em tradução livre, significa fluxo. Esse nome é aplicado a tais atividades porque a transmissão dos dados multimídia se dá de forma contínua, sem que o conteúdo precise ser armazenado nos computadores. Então, se o conteúdo é exibido por meio da própria internet, o consumo nas plataformas de *streaming* não implica a ocupação de espaço do disco rígido – *hard disk* – do usuário, uma vez que as informações não estarão sendo armazenadas em seu computador.

Desprende-se disso que, se de um lado não é preciso espaço no disco rígido para consumir conteúdos das atividades de *streaming*, de outro, faz-se necessário que o usuário tenha uma boa conexão com internet para que tenha acesso a tais informações.

⁴⁰ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos Direitos Autorais e o *Streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1, set./fev., 2017, p. 5. Disponível em: <http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.netflix.com>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁴² Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁴³ Disponível em: <<http://www.spotify.com>>. Acesso em: 27 out. 2017.

Subsume-se, assim, um caráter excludente das plataformas de *streaming*, vez que a garantia de acessibilidade a diversas criações autorais está condicionada à contratação de uma conexão de banda larga dotada de um mínimo de qualidade.

Chama-se atenção para o fato de que nem toda a atividade de *streaming* é totalmente gratuita. Ao mesmo tempo que existem plataformas que pressupõe um pagamento mensal, há outras que guardam apenas algumas especificidades aos usuários pagantes, como por exemplo a função de passar adiante as músicas das *playlists* do *Spotify*.

Há também os serviços de *trial*, os quais os usuários podem utilizar da versão *premium* da plataforma de *streaming*, gratuitamente, por 30 dias. Essa possibilidade é conferida aos novos usuários no intuito de convencê-los a assinar os serviços para que tenham acesso às ferramentas mais avançadas da plataforma.⁴⁴

Ainda que se tratem de serviços pagos, as atividades de *streaming* conseguiram construir uma arquitetura de exibição e apresentação de seus conteúdos, com uma série de ferramentas que contribuíram para o fornecimento de um serviço que atrai os consumidores. Isso se dá, seja por conta da segurança que existe em se consumir tais conteúdos, seja pela facilidade em se encontrar aquela obra que se procura, ou até pela velocidade na exibição dos mesmos.

Em outras palavras, é possível entender que as atividades de *streaming* também têm um papel na diminuição do consumo não autorizado de conteúdo protegido por direito autoral, vulgarmente conhecido como pirataria. Isso ocorre porque, muitas vezes, o que leva os internautas a optarem pelo *download* ilegal de obras é um problema de serviço da plataforma e não de preços.⁴⁵ Isso implica que se a plataforma oferece um serviço seguro e de qualidade, os consumidores preferirão pagar para ter acesso rápido e seguro a um conteúdo, em vez de adquiri-lo gratuitamente de algum sítio virtual desconhecido e potencialmente prejudicial ao seu computador.

⁴⁴ FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Do rádio ao streaming**: ECAD, Direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016, p. 282.

⁴⁵ TUFNELL, Nicholas. **Interview:** Gabe Newell. Disponível em: <<http://www.tcs.cam.ac.uk/interviews/0012301-interview-gabe-newell.html>>. Acesso em: 27 out. 2017.

Ressalta-se que há significativas diferenças entre as plataformas de *streaming*. Pode-se elencar a existência de duas modalidades principais: a modalidade interativa e a modalidade não interativa.

No que tange à modalidade não interativa, esta se assemelha às atividades de rádio e de televisão. Tratam-se de serviços fornecidos pela via *on-line*, em que o usuário não tem poder de escolha sobre qual conteúdo especificamente ele irá consumir.⁴⁶ Esse é o caso das transmissões ao vivo ou das rádios *on-line*, por exemplo.

Já no que se refere à modalidade interativa, esta é chamada de serviços *on demand*⁴⁷, e se trata de uma atividade da qual o indivíduo tem plena capacidade de escolha do que ele irá consumir, tendo a liberdade de assistir, ler ou escutar tal conteúdo no momento em que bem entender.

Assim, verifica-se que as atividades de *streaming*, principalmente em relação às da modalidade interativa, representam uma maior liberdade para seu consumidor. No entanto, tais atividades também são meios eficazes na garantia de uma maior autonomia para o autor das obras.

Por meio das plataformas de *streaming*, os autores têm maior facilidade em compartilhar os seus trabalhos, podendo dispor e exibir as suas criações de maneira mais célere e mais dinâmica. Isso representa uma alternativa aos meios tradicionais de exploração de suas obras, podendo o autor escolher um caminho diverso daquele imposto pela denominada cultura de permissões.⁴⁸

Dentre as novas possibilidades trazidas pela utilização das plataformas de *streaming*, chama-se a atenção para a sua capacidade em democratizar o fornecimento dos

⁴⁶ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos Direitos Autorais e o *Streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1, set./fev., 2017, p. 5. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁴⁷ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos Direitos Autorais e o *Streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1, set./fev., 2017, p. 5. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁴⁸ LESSIG, Lawrence. **Free Culture**: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity. New York: The Penguin Press, 2004, p. 8.

conteúdos para seus consumidores. E o que permite isso é o fato de que seus usuários estejam aptos a interagir com a referida plataforma, principalmente em relação ao *streaming on demand*, podendo escolher quais obras terá acesso e quando esse acesso será realizado.

Ao se analisar a forma pela qual ocorre a exposição dos produtos em ambientes físicos, verifica-se que existe uma limitação para a apresentação das obras. É comum que aqueles produtos mais procurados, e conseqüentemente mais vendidos, encontrem-se em prateleiras com maior destaque. A estratégia de marketing em relação à disposição dos produtos nas prateleiras para atrair a atenção dos consumidores se estende para a maior parte dos estabelecimentos físicos, vez que é medida eficaz para potencializar as vendas.⁴⁹

Corroborando com isso, o fato de ser comum, de maneira geral, de os produtos em estoque de uma loja ser responsável pela maior parte de seus lucros. A essa ideia Chris Anderson dá o nome de regra 80/20, por meio da qual se estima que apenas cerca de 20% dos produtos em estoque representam em torno de 80% dos lucros.⁵⁰

Diante disso, as plataformas de *streaming* se mostram como um meio mais democrático em relação à exposição das obras. Isso porque a importância do termo “onde” é relativizada dentro de um ambiente virtual,⁵¹ impedindo que determinada criação receba maior destaque que outra só por ser exibida em um local com maior evidência.

As atividades de *streaming*, de maneira semelhante às lojas virtuais, exibem os seus produtos de uma forma mais inclusiva. Isso no sentido de que tanto as ferramentas de pesquisa, como a própria estrutura da plataforma, permitem que a “prateleira” da

⁴⁹ ROSA, Natália Gomes; DIAS, Silvana de Brito Arrais. Estratégia e Gestão das Gôndolas de Supermercado. **Estudos**, Goiânia, v. 42, n. 1, jan./mar., 2015, p. 91. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br/index.php/estudos/article/view/4311>>. Acesso em: 27 set. 2017.

⁵⁰ ANDERSON, Chris. **A cauda longa**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2006, p. 118.

⁵¹ LEVACOV, Marília. Bibliotecas virtuais: (r)evolução?. **Ci. Inf.** V. 26, n. 2, Brasília, mai./ago., 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651997000200003>. Acesso em: 27 set. 2017.

qual os produtos são exibidos tenha tamanho infinito, encontrando limite apenas na quantidade de obras disponíveis e não na tirania do espaço físico.⁵²

4.2 ASPECTOS CRÍTICOS DO *STREAMING*

Na realidade mercadológica contemporânea, as grandes empresas ainda são preponderantes em relação aos benefícios da proteção aos direitos autorais. Isso porque a proteção dos direitos do autor, ao menos no que tange a legislação brasileira, diz mais respeito ao seu aspecto patrimonial que ao seu aspecto moral. Tendo em vista que, na maior parte dos casos, a titularidade de exploração de determinada obra é fornecida a uma editora, produtora ou gravadora, estas empresas acabam sendo as verdadeiras beneficiárias de uma proteção exacerbada aos direitos autorais.

Como elencado anteriormente, as atividades de *streaming* mostram-se como uma alternativa a essa realidade. Elas se mostram como uma opção eficaz para que o autor possa difundir a sua obra de maneira mais célere, garantindo assim, além de uma maior notoriedade, um maior acesso à cultura para a sociedade.

No entanto, ainda que contribuam para a construção de um espaço colaborativo e mais democrático, como apontado anteriormente, as plataformas de *streaming* ainda estão sujeitas à crítica.

4.2.1 Alto custo estrutural

Dentre os pontos controversos que se pode destacar acerca das atividades de *streaming*, inicialmente é necessário entender que para que a plataforma se sustente, é necessário um alto custo estrutural.

Como já exposto, tais atividades oferecem uma vasta quantidade de obras disponível em seu acervo. Além de qualidade de na prestação do serviço, por meio de uma

⁵² Ibidem, p. 146.

exibição célere e segura dessas obras, a diversidade desses conteúdos disponíveis também é fator relevante para que o consumidor prefira utilizar de uma plataforma de *Streaming* em vez de outra.

No entanto, para que possam adquirir grande variedade em seu acervo, as plataformas precisam investir na compra dessas obras, além da permissão do direito de exibição das mesmas. O impasse surge na medida em que a principal fonte de recursos financeiros dessas plataformas se dá pelas assinaturas realizadas por seus usuários.

Em outras palavras, uma plataforma de *streaming* apenas é rentável quando ela é utilizada por um grande número de usuários⁵³, vez que a principal forma de remuneração pela prestação dos serviços de *streaming* se dá pelo pagamento mensal das assinaturas.⁵⁴ No entanto, a atração de tais consumidores está vinculada a uma diversidade significativa de obras em seu repertório. Isso leva a um ciclo de interdependência entre diversidade de conteúdo e usuários pagantes cuja principal consequência é justamente um alto custo para que se mantenha a estrutura da plataforma de *streaming*.

Vale lembrar que a titularidade de exploração econômica de determinada obra é preponderantemente de grandes empresas, tais como as gravadoras, editoras e produtoras. Isso implica que, as plataformas de *streaming* ainda têm dependência dessas grandes companhias, vez que cabe a elas permitirem ou não a exibição das obras das quais detém titularidade.

Diante dessa situação de dependência, as plataformas de *streaming* buscam medidas a fim de reduzir o custo de sua manutenção. Nesse contexto, empresas como a *Netflix* investiram em produções originais, tendo lançado em 2015 o seu primeiro filme original “*Beasts of No Nation*”.⁵⁵ Na data do presente estudo, a plataforma possui em

⁵³ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos direitos autorais e o *Streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1, Set./Fev. 2018. 2017. p.13. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁵⁴ FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Do rádio ao streaming**: ECAD, Direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016, p. 282.

⁵⁵ NETFLIX MIDIA CENTER. **About Netflix**. Disponível em: <<https://media.netflix.com/en/about-netflix>>. Acesso em: 27 out. 2017.

seu acervo, uma lista de mais de 25 páginas elencando filmes e séries de produção original da *Netflix*.⁵⁶

4.2.2 Conectividade

Além da questão do alto custo estrutural, que representa uma preocupação mais direcionada para as próprias empresas fornecedoras do serviço de *streaming*, há também o ponto relacionado à conectividade, que, por sua vez, representa um impasse para os usuários destas plataformas. Isso porque a conexão com a internet, que se mostra como fator essencial para a utilização de tais serviços.

Como já apontado anteriormente, a importância de uma boa conectividade ocorre por conta da própria natureza do *streaming*, que é a exibição de conteúdo de forma contínua, sem que precise da realização do *download* do arquivo para o computador.

Devido a isso, a conexão com uma banda larga de qualidade é pressuposto para acessar conteúdos por meios dessas plataformas, de forma que uma internet lenta acaba representando um obstáculo ao acesso à cultura.⁵⁷

Existem locais em que a localização geográfica pode limitar o uso de dados de internet, implicando diretamente na inviabilidade da utilização de serviços de *streaming*. Esse é o caso do Alasca, Estados Unidos, que chamou a atenção pelo fato de ainda acomodar 6 das 10 filiais remanescentes da locadora de filmes da empresa *Blockbuster Inc.*, que se tornaram, inclusive, pontos turísticos no Estado.⁵⁸

Isso, no Brasil, tem outras implicações. Além de também haver lugares em que a conexão é lenta por conta de questões geográficas, a contratação de uma internet de

⁵⁶ NETFLIX MIDIA CENTER. **Only on Netflix**. Disponível em: <<https://media.netflix.com/en/only-on-netflix#/all?page=1>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁵⁷ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos direitos autorais e o *streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1 p.4-17, Set./Fev., 2017, p.13. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁵⁸ DOYLE, Lee; GONZALEZ, Jika. **Blockbuster** video has become an alaskan tourist attraction. Disponível em: <<https://news.vice.com/story/blockbuster-video-has-become-an-alaskan-tourist-attraction>>. Acesso em 05 nov. 2017.

qualidade atinge diretamente a questão econômica. Isso porque a conexão de banda larga no Brasil não apresenta equilíbrio na relação preço-qualidade.

Essa situação acaba reforçando um caráter excludente das atividades de *streaming*, na medida em que acaba vinculando o acesso à cultura, ainda que indiretamente, à condição econômica de poder arcar com uma conexão de internet.

4.2.3 Transparência

Por fim, se a questão do alto custo estrutural e da conectividade atingem, respectivamente, os fornecedores do serviço de *streaming* e os seus usuários, a falta de transparência no repasse da remuneração atinge diretamente o interesse dos artistas cujas obras são executadas. O terceiro ponto controverso acerca das plataformas de *streaming*, portanto, diz respeito à justa remuneração dos artistas.

Corroborando com isso o fato de que as informações relacionadas à distribuição dos direitos autorais é algo de difícil acesso, tanto para os usuários, como para os próprios autores.⁵⁹

Essa conjuntura de ausência de justa remuneração somada com a falta de transparência acerca da distribuição dos valores arrecadados a título de direitos autorais faz com que muitos autores se mostrem insatisfeitos com exibição de suas obras em plataformas de *streaming*. Pode-se elencar o caso da cantora Taylor Swift que, em novembro de 2014, insatisfeita com sua remuneração, retirou todos os seus álbuns da plataforma de *streaming* musical *Spotify*.⁶⁰

Importante ressaltar que também há insatisfação para os autores que se utilizam de plataformas de *streaming* das quais a remuneração pela execução do conteúdo se

⁵⁹ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos direitos autorais e o *streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1 p.4-17, Set./Fev., 2017, p. 13. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁶⁰ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos direitos autorais e o *streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1 p.4-17, Set./Fev., 2017, p. 6. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

baseia na quantidade de anúncios atrelados àquela criação. Para elucidar essa questão, destaca-se a plataforma de vídeos *Youtube*, em relação a qual os usuários podem ser, ao mesmo tempo, consumidores e criadores de conteúdo, sendo possível optar pela monetização de suas criações audiovisuais.

Isso significa que ao preencher determinados critérios adotados pelas diretrizes da plataforma⁶¹, o criador de conteúdo pode gerar receita com seus vídeos. Essa receita gerada pela monetização baseia-se na vinculação de propagandas⁶² aos conteúdos criados e executados no serviço de *streaming*.

Diante disso, entende-se que para uma plataforma prestar serviços de *streaming* de forma gratuita aos seus usuários, ela necessita adquirir uma fonte de capital para que possa arcar com as custas de sua manutenção e com a remuneração de seus produtores de conteúdo. A solução adotada nesse caso é justamente compensar a versão gratuita das plataformas com o suporte dos anúncios dos patrocinadores.

Por outro lado, esse modelo *ad-supported*⁶³ faz com que as plataformas de *Streaming* fiquem dependentes dessas propagandas e, conseqüentemente, dos interesses de seus patrocinadores. Tendo em vista que, no caso do *Youtube*, os anúncios aparecem na mesma tela em que o conteúdo audiovisual está sendo exibido, então a tendência é que os espaços mais procurados para exibição das propagandas sejam junto àqueles vídeos com um maior número de visualizações.

Com essa relação entre vídeos e anúncios, as empresas patrocinadoras passam a se interessar pela veiculação de sua marca a determinado tipo de conteúdo. Dessa forma, surge uma tendência de padronização das obras audiovisuais constantes no acervo digital da plataforma, visto que um maior número de autores começa a investir apenas em vídeos mais receptíveis às propagandas.

⁶¹ YOUTUBE. **Critérios para geração de receita com vídeos.** Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/97527?hl=pt-BR>>. Acesso em: 29 out. 2017.

⁶² GOOGLE. **Google AdSense.** Disponível em: <<https://www.google.com.br/adsense/start>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁶³ FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Do rádio ao streaming:** ECAD, Direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 282.

⁶³ TUFNELL, Nicholas. **Interview:** Gabe Newell. Disponível em: <<http://www.tcs.cam.ac.uk/interviews/0012301-interview-gabe-newell.html>>. Acesso em: 27 out. 2017.

Dessa forma, a figura dos patrocinadores, ainda que confirmem suporte para que as plataformas de *streaming* possam oferecer acesso gratuito aos seus usuários, a vinculação entre o conteúdo e as propagandas faz com que os pequenos criadores de conteúdo sejam suplantados, dificultando drasticamente as suas chances de competição dentro deste cenário.

Retomando a questão da fiscalização dos direitos autorais e das remunerações devidas aos autores, importante destacar a previsão trazido pelo *caput* do artigo 98, da Lei de Direitos Autorais:

Com o ato de filiação, as associações de que trata o art. 97 tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para o exercício da atividade de cobrança desses direitos.⁶⁴

De acordo com tal dispositivo, a prerrogativa de defesa dos direitos do autor nos casos de eventuais violações é do próprio autor ou do titular da obra. Isso ocorre porque a execução de uma obra em ambiente público sem a prévia autorização do autor ou do titular, conforme aponta o artigo 68 do mesmo dispositivo legal, implica no direito de recebimento de remuneração por tal exibição. A fins exemplificativos, esses direitos surgem quando da execução da obra, sem prévia autorização, ocorre em rádios, em teatros, em transmissões tanto televisivas quanto as realizadas por via da internet.

No entanto, no que se refere às atividades de *streaming*, o que se tem é a exibição célere e dinâmica de diversas obras numa plataforma virtual. Soma-se a isso o fato de que na modalidade interativa, a simples disponibilidade da obra na plataforma não implica que esta será executada por todos os usuários, vez que estes têm a capacidade de escolha dos conteúdos que serão consumidos. Tem-se, assim, uma situação da qual surge para o autor, ou titular, a impossibilidade física de fiscalização de seus direitos, tornando ineficazes as suas tentativas nesse sentido.⁶⁵

⁶⁴ BRASIL, **Lei número 9.610 - Lei de Direitos Autorais**, promulgada em 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L9610.htm> Acesso em: 28 out. 2017.

⁶⁵ WACHOWICZ, Marcos. A gestão coletiva de direitos autorais da obra musical: titularidade originária, supervisão pública e transparência. In: SIMÃO, J.F.; BELTRÃO, S. R. (Orgs.). **Estudos em Homenagem a José de Oliveira Ascensão** - Direito Civil: Estudos Em Homenagem A José De Oliveira Ascensão: Direito Privado. São Paulo: Atlas, 2015, p. 268.

Dado esses fatores, a transparência da plataforma de *streaming* na distribuição dos recursos torna-se algo essencial para o autor ou titular. Uma vez que este não consegue realizar a fiscalização das execuções de suas obras quando no contexto do *streaming*, incumbe às respectivas plataformas realizarem uma justa distribuição de tais recursos, visto que estas são detentoras do aparato tecnológico para que se possa efetivar um maior controle acerca dos direitos do autor.

Diante dessa situação, surgem entidades de gestão coletiva dos direitos autorais. Por meio dessas, os autores podem ser representados na defesa de seus interesses, principalmente no que diz respeito à arrecadação pela execução pública de suas obras. Uma vez que nem sempre o autor ou titular da obra estará apto a realizar uma fiscalização eficaz da utilização de suas criações, estes terão dificuldade em obter a remuneração que lhes é de direito pela execução de sua obra em ambiente público.⁶⁶

Assim, no âmbito brasileiro de gestão coletiva, destaca-se o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, instituição privada e sem fins lucrativos, que é responsável pela arrecadação e pela distribuição centralizada dos direitos autorais de execução pública musical.⁶⁷

O funcionamento do ECAD está fundamentado no artigo 68 da Lei de Direitos Autorais e pode-se entender que a vantagem em se ter uma entidade para realizar os serviços os quais lhe são atribuídos, há uma redução de custo na fiscalização e facilita a distribuição dos valores arrecadados.⁶⁸

Ademais, cabe ressaltar que o ECAD guarda como características gerais e notórias, o fato de adotar um formato de monopólio legal e de dupla camada de operação.⁶⁹ A

⁶⁶ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos direitos autorais e o *streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1 p.4-17, Set./Fev. 2018. 2017. p. 7. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁶⁷ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. **Quem Somos**. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁶⁸ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos direitos autorais e o *streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1 p.4-17, Set./Fev. 2018. 2017. p. 7. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>>. Acesso em: 27 out. 2017.

⁶⁹ FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Do rádio ao streaming**: ECAD, Direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 282.

primeira diz respeito à previsão legal de que apenas um único escritório realizará a arrecadação e distribuição dos direitos autorais, enquanto a segunda possibilita que esse cadastro e repasse seja realizado por outras associações que funcionam internamente na entidade.

No entanto, o modelo contemporâneo adotado pela entidade para realizar a arrecadação e distribuição das remunerações, também está suscetível a críticas. Isso porque nem sempre os recursos são distribuídos de forma efetiva, existe uma margem de erro que impede que o autor receba tudo aquilo que lhe é de direito.

Ademais, o ECAD não tem um parâmetro específico para realizar a arrecadação, esta se dá muitas vezes por aquelas reproduções musicais que mais chamam atenção, ou porque já fazem sucesso, ou porque estão em uma *playlist* muito popular.

A consequência disso é que apenas aqueles artistas de sucesso acabam se beneficiando com as arrecadações do ECAD, vistos que aqueles artistas menores não são abarcados. Há assim, por um atraso na adoção de tecnologias suficientes, os autores com um menor número de execuções, acabam não sendo percebidos pelas amostragens do ECAD.⁷⁰

Assim, percebe-se que o ECAD, por si só, é passível de críticas, tendo em vista falta de transparência no repasse das quantias arrecadadas pelas partes e da exclusão dos artistas menores. No entanto, verifica-se que, por meio de uma recente decisão do Superior Tribunal de Justiça – STJ, foi ampliado o conceito de execução pública, abrindo precedentes para o ECAD realizar ainda mais cobranças, sem que a questão da justa distribuição dos direitos autorais estivesse resolvida.

Ainda que a disputa judicial não tenha transitado em julgado, o STJ firmou posicionamento acerca da possibilidade de arrecadação pelo ECAD de direitos autorais referentes às obras executadas nas plataformas de *streaming*, vez que

⁷⁰ FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Do rádio ao streaming**: ECAD, Direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016, p. 282.

⁷⁰ TUFNELL, Nicholas. **Interview:** Gabe Newell. Disponível em: <<http://www.tcs.cam.ac.uk/interviews/0012301-interview-gabe-newell.html>>. Acesso em: 27 out. 2017.

entendeu que esse tipo de exibição caracteriza execução da obra em ambiente público. A decisão traz a seguinte ementa:

RECURSO ESPECIAL. DIREITO AUTORAL. INTERNET. DISPONIBILIZAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS. TECNOLOGIA *STREAMING*. SIMULCASTING E WEBCASTING. EXECUÇÃO PÚBLICA. CONFIGURAÇÃO. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. ECAD. POSSIBILIDADE. SIMULCASTING. MEIO AUTÔNOMO DE UTILIZAÇÃO DE OBRAS INTELECTUAIS. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. NOVO FATO GERADOR. TABELA DE PREÇOS. FIXAÇÃO PELO ECAD. VALIDADE.⁷¹

Para sustentar o entendimento da decisão, o Tribunal alegou que qualquer indivíduo tem acesso às plataformas que realizam a transmissão de obras autorais, e esse fato, por si só, seria suficiente para entender tal exibição como execução pública.⁷²

Em outras palavras, o STJ entendeu que o que caracteriza a execução pública de uma obra na internet é meramente a sua disponibilidade para um público, podendo ser transmitida a qualquer tempo e estando apta a alcançar um grande número de pessoas. Com base nesse entendimento, o ECAD poderia arrecadar tanto pela execução da obra por meio da atividade de *streaming*, quanto pelo simples fato da obra estar disponível a seus usuários.

Ou seja, se num primeiro momento pode haver arrecadação pelo fato da obra constar no acervo musical da plataforma de *streaming*, num segundo momento o ECAD também pode-se arrecadar direitos autorais caso essa mesma obra vier a ser executada num espaço público, como em um hotel, em um bar e em uma praça, por exemplo. O STJ afirma que esse entendimento é amparado pela Lei de Direitos Autorais, defendendo que os momentos em que a arrecadação pode ser realizada demonstram fatos geradores diversos e, por conta disso, as cobranças seriam justificáveis.

Por fim, outro ponto utilizado para fundamentar a decisão é o entendimento de que os autores serão mais remunerados e conseqüentemente restarão mais estimulados e a

⁷¹ BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264**. Brasília, DF, 15 de fevereiro de 2017.

⁷² BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264**. Brasília, DF, 15 de fevereiro de 2017.

continuar produzindo novas obras. A ideia é que, se a disponibilidade das obras na internet é considerada como execução pública, isso permite que o ECAD arrecade maiores quantias referentes aos direitos autorais em favor dos criadores de conteúdo, fazendo com que os autores sejam melhor remunerados por suas obras.

No entanto, entende-se que, ao firmar o entendimento favorável às cobranças, pelo ECAD, acerca da transmissão das obras executadas em ambientes públicos por meio das plataformas de *streaming*, a jurisprudência corrobora na construção de obstáculos a um ambiente criativo colaborativo. Se antes determinadas obras pudessem ser acessadas pela sociedade quando reproduzida em determinado estabelecimento, a tendência é que isso aconteça com menos frequência na medida em que isso represente um maior gasto em suas despesas.

Já no que tange aos interesses dos autores, adentra-se novamente na questão do protecionismo exagerado trazido pela legislação, e agora pela jurisprudência brasileira, sobre os direitos autorais. Não há a pretensão de deixar os direitos do autor desprotegidos, no entanto, é preciso compreender que a restrição exacerbada à divulgação das obras é algo que, além de privar a sociedade do acesso à cultura, também priva o autor do direito de ter sua obra divulgada.

No entanto, é possível que os autores ou titulares não tenham o interesse em ter a sua obra divulgada, sendo favoráveis à arrecadação de seus direitos autorais. Ocorre que, para que isso aconteça de maneira efetiva, seria necessário que a estrutura organizacional do ECAD, principalmente no que tange a arrecadação e a distribuição de recursos, fosse realizada de maneira eficiente e transparente.

Disso se concluiu que, independentemente de estar correta ou não a decisão do STJ, a contemporânea estrutura do ECAD já é alvo de constantes críticas por parte dos próprios autores. Isso se dá porque, a entidade não utiliza das tecnologias necessárias para que a arrecadação possa ser efetivamente realizada em relação aos autores com menos notoriedade. E quando é feita a arrecadação, não há transparência sobre de que forma ocorre o repasse.

Portanto, ainda que o embasamento da decisão seja no sentido de proteção dos interesses do autor, não há certezas em se concluir que este será verdadeiramente beneficiado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atividade de *streaming* vem dominando o ambiente digital. As plataformas fornecedoras deste serviço utilizam-se de um contexto do qual as informações são compartilhadas de maneira célere e dinâmica, como consequência do advento da internet. Tais atividades atraem usuários de seus serviços oferecendo maior acessibilidade e interatividades em relação às obras constantes de seu acervo.

Disso, percebe-se que, assim como as licenças *Creative Commons*, as atividades de *Streaming* se mostram como uma alternativa para as proteções exacerbadas trazidas pela legislação brasileira em relação aos direitos autorais.

Tanto o *streaming* quanto as *Creative Commons*, permitem que o autor tenha mais opções em relação à disposição de sua obra, fazendo com que ele tenha maior liberdade em divulgar o seu trabalho à sociedade.

Uma vez que o autor permite que sua obra seja disponibilizada, ele contribui para a sociedade com uma maior garantia de acesso à cultura. Como consequência, os indivíduos poderão utilizar-se de sua obra para a confecção criativa de obras derivadas. Isso contribui para a paulatina construção de um ambiente criativo colaborativo e mais democrático.

Desta feita, verifica-se que a construção colaborativa do conhecimento, pela adoção de métodos alternativos à legislação brasileira de direitos autorais, se mostra como meio apto a flexibilizar a proteção de tais direitos, o que gera benefícios tanto para a sociedade quanto para o autor, na medida em que possibilita a divulgação de seus trabalhos e a consequência contribuição no acesso à cultura.

Por outro lado, apesar das licenças *Creative Commons* e das atividades de *Streaming* representarem uma maior harmonização entre proteção dos direitos do autor e o acesso à cultura, tais alternativas ainda não são suficientes.

A possibilidade trazida pelas *Creative Commons* acerca de abdicação total dos direitos do autor sobre determinada obra vai de encontro ao próprio ordenamento

jurídico brasileiro, uma vez que este não permite a disponibilidade dos direitos morais do autor. Além disso, há licenças que estabelecem intensa proteção da obra, blindando-a contra desde a criação de obras derivadas, até contra o próprio compartilhamento da criação.

Grandes gravadoras, editoras e produtoras ainda detêm muito poder em relação às plataformas de *streaming*, principalmente no que diz respeito àquelas atividades que dependem do suporte de anúncios. Além disso, a falta de transparência na distribuição dos direitos autorais prejudica os autores na medida em que não recebem justa remuneração por suas criações.

No Brasil isso se agrava tendo em vista que o ECAD também realiza cobrança exacerbada não só sobre a vinculação das obras às plataformas de *streaming*, mas também sobre a sua execução pública. Apesar disso, tais arrecadações não abarcam os pequenos autores, com menor notoriedade, e a distribuição das remunerações também não ocorre de forma transparente e justa.

Portanto, pode-se concluir que, é possível a utilização de meios alternativos, como as licenças *Creative Commons* e as plataformas de *streaming* para se flexibilizar a proteção dos direitos autorais, harmonizando a garantia dos direitos do autor com o direito da sociedade ao acesso à cultura. Por outro lado, essas opções, por si só, apenas contribuem para a construção de um ambiente colaborativo e democrático, mas não ainda para a sua concretização.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chris. **A cauda longa**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2006.

BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais na internet e o uso de obras alheias**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2007.

_____. **O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro: Uma Obra em Domínio Público**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011.

BRANCO, Sérgio; BRITTO, Walter. **O que é *Creative Commons*?** Novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

BRASIL. Lei Nº 9.610 – **Lei de Direitos Autorais**. Promulgada em 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 28 abr. 2017.

CREATIVE COMMONS. “**CC0**”. Disponível em: <<https://creativecommons.org/choose/zero/>>. Acesso em: 26 out. 2017.

CREATIVE COMMONS BRASIL, “**Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional**”. Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR> Acesso em 25 out. 2017.

CREATIVE COMMONS BRASIL, “**Atribuição sem derivações 4.0 internacional**”. Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.pt_BR> Acesso em 25 out. 2017.

CREATIVE COMMONS BRASIL, “**Legal Code**” Acesso em: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/br/legalcode>> Acesso em: 27 de out. de 2017.

DOYLE, Lee; GONZALEZ, Jika. “**BLOCKBUSTER VIDEO HAS BECOME AN ALASKAN TOURIST ATTRACTION**”. Vice News. Disponível em

<<https://news.vice.com/story/blockbuster-video-has-become-an-alaskan-tourist-attraction>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRCADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. **Quem somos**. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 27 out. 2017.

FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Do rádio ao Streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. CENTRO DE TECNOLOGIA E SOCIEDADE. **Direitos autorais em reforma**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011.

GOULART, Guilherme Damasio. BRUCH, Kelly Lissandra. Tecnologias da Informação e Comunicação: o ensino do Direito e o papel do professor. **Anais do Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade**. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2015.

GIL, Gilberto. **A importância dos direitos autorais**. Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=154&page=1&id_type=3>. Acesso em: 26 mai. 2015.

GOOGLE. **Google Adsense**. Disponível em: <<https://www.google.com.br/adsense/start/>>. Acesso em: 27 out. 2017.

JOBS, Steven. **Thoughts on Music**. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080107121341/http://www.apple.com/hotnews/thoughtsonmusic/>>. Acesso em: 27 out. 2017.

KROHLING, Aloísio. **Justiça e liberdade**: a dialética dos direitos fundamentais. Curitiba: Editora CRV, 2009.

LESSIG, Lawrence. CC in Review: Lawrence Lessig on how it all began. Disponível em: <<https://creativecommons.org/weblog/entry/5668>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

_____. **Free Culture**: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity. New York: The Penguin Press, 2004, p. 8. Disponível em: <<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2017.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

LEVACOV, Marília. Bibliotecas virtuais: (r)evolução?. **Ci. Inf.** V. 26, n. 2, Brasília, mai./ago, 1997. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651997000200003>. Acesso em: 27 set. 2017.

NETFLIX MIDIA CENTER. **About Netflix**. Disponível em:

<<https://media.netflix.com/en/about-netflix>>. Acesso em: 27 out. 2017.

_____. **Only on Netflix**. Disponível em: <<https://media.netflix.com/en/only-on-netflix#/all?page=1>>. Acesso em: 27 out. 2017.

RIBEIRO, Adriano Claudio Pires. **O Direito de Autor nos Programas de Televisão**. São Paulo: Memória Jurídica, 2006.

ROSA, Natália Gomes; DIAS, Silvana de Brito Arrais. Estratégia e Gestão das Gôndolas de Supermercado. **Estudos**, Goiânia, v. 42, n. 1, p. 83-1-2, jan./mar.2015. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br/index.php/estudos/article/view/4311>>. Acesso em: 27 set. 2017.

SILVA, Laurinha Campos de Almeida. **Uma análise das Creative Commons na perspectiva de incentivo à criatividade e à difusão de bens culturais**. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Direito. Faculdade de Direito de Vitória, 2016.

TUFNELL, Nicholas. Interview: Gabe Newell. **The Cambridge Student**. Disponível em: <<http://www.tcs.cam.ac.uk/interviews/0012301-interview-gabe-newell.html>>. Acesso em: 27 out. 2017.

VIANNA, Túlio Lima. A Ideologia da Propriedade Intelectual: a inconstitucionalidade da tutela penal dos direitos patrimoniais de autor. **Revista da EMERJ**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 30, p. 89-108, 2005. Disponível em: <<https://bdjur.stj.jus.br/jspui/handle/2011/53861>>. Acesso em: 27 out. 2017.

WACHOWICZ, Marcos. A gestão coletiva de direitos autorais da obra musical: titularidade originária, supervisão pública e transparência. In: SIMÃO, J.F.; BELTRÃO, S.R. **Estudos em Homenagem a José de Oliveira Ascensão** - Direito Civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão: Direito Privado. São Paulo: Editora Atlas, 2015.

WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva dos Direitos Autorais e o *Streaming*. **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1 p.4-17, Set./Fev., 2017.

YOUTUBE. **Critérios para Geração de receita com vídeos**. Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/97527?hl=pt-BR>>. Acesso em: 29 out. 2017.